Historia de la literatura argentina

50 La literatura de las vanguardias XIV

Jorge Luis Borges
Juan Rodolfo Wilcock
Manuel Mujica Lainez



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



“El mejor amigo es el espejo
en que me miro”, grabado
en madera de Luis Seoane

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Profesora Marcela Grosso

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Ex libris de
Manuel Mujica Lainez

La literatura de las vanguardias XIV

Monstruos en la literatura

Terminada la Guerra Civil Española en 1939, muchos intelectuales de orientación republicana emigraron hacia la Argentina y se incorporaron a la actividad editorial, todavía no del todo desarrollada en el país. Algunos de ellos fundaron empresas que revolucionaron la industria editora de aquel entonces, intentando ampliar el espectro de lectores. Borges, Bioy Casares y Mallea hicieron trabajos para Emecé, mientras que Amado Alonso, Henríquez Ureña y Guillermo de Torre los hacían para Losada. Entre las estrategias destinadas a aumentar el número de lectores estuvo a la cabeza la publicación de *literatura de género*: el policial, el fantástico y la ciencia ficción, en traducción o en experiencias nacidas de la imaginación de los escritores locales, empezaron a ocupar el lugar de las novedades en el mercado literario. A pesar de que estos géneros, especialmente el fantástico y la ciencia ficción, ya habían tenido exponentes anteriores en *Cuentos Fantásticos* de Holmberg, relatos como "El fantasma", "El hombre artificial" y "El síncope blanco" de Quiroga, y *Las fuerzas extrañas* de Lugones, poblados de fenómenos psíquicos y paranormales, hacia los años '40 se renovaron y dieron un salto cuantitativo con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, ideada y armada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo. La compilación dedicada a recuperar a los maestros de diversas geografías y temporalidades que exploraron este tipo de tramas constituyó un modelo para los escritores argentinos, quienes influidos por la imaginación fantástica elaboraron las mejores obras del género: Bioy presentó *La invención de Morel* y *Plan de evasión* (1945); Bianco, *Sombras suele vestir* (1941) y *Las ratas* (1943); Borges, los cuentos que componen *Ficciones* y *El Aleph*; y más adelante, a principios de la década del '50, Cortázar da a conocer *Bestiario* (1951). De esta manera, se consolida una tendencia literaria muchas veces alegórica que, desde una clave no realista, cuestiona determinados procesos políticos y sociales emergentes del peronismo. En todos estos casos es posible identificar en los relatos aquellos elementos indispensables para incluirlos en la tipología del fantástico, según los planteos de voces autorizadas como la del formalista ruso Tzvetan Todorov y la de la argentina Ana María Barrenechea. Todorov sostiene que un texto es fantástico cuando en él "se presentan en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales, naturales"; es decir, cuando pone especial interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, provocando en el lector cierta vacilación. Barrenechea amplía el concepto de lo fantástico, incorporando por ejemplo ficciones alegóricas. Para Bioy y sus co-antologistas, la proliferación en la narrativa argentina –entre 1940 y 1965, año de la reedición de la *Antología*– de historias que, de alguna manera están en contacto con lo paranormal, es síntoma de una reacción contra una narrativa que tenía "debilidad" en la trama "porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos.". Bioy ve la carencia como motor para la creación de una nueva forma de narrar, que recupera "monstruos" representativos de cualquier folclore –como fantasmas, diablos, criaturas extrañas–.


Eduardo Holmberg


Leopoldo Lugones


Horacio Quiroga

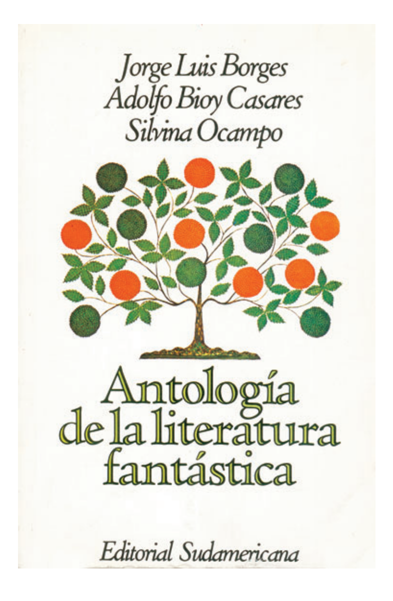

Jorge Luis Borges


Adolfo Bioy Casares


Julio Cortázar

Cuentos de antología

"Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro. Compusimos este libro. Analizado con un criterio histórico o geográfico parecerá irregular. No hemos buscado, ni rechazado, los nombres célebres. Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos de la literatura fantástica que nos parecen mejores", escribe Bioy Casares en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* que elaboró junto con Borges y Silvina Ocampo y que conoce su primera edición en 1940. Producto de una selección caprichosa, determinada por los gustos o concepciones personales acerca de un género muy transitado por los escritores y entonces aún poco estudiado por la teoría literaria, este libro reúne un amplio abanico de casos que ayudan a delimitar el género fantástico, cuyos orígenes son más antiguos que las mismas letras –como lo señala Bioy en el comienzo del prólogo–, pero que se sistematiza entre el siglo XVIII y los principios del siglo XX –según Todorov–. La selección presentada por los antologistas es sumamente heterogénea, tanto por la extensión de los textos como por la variedad de escritores de diversas nacionalidades y épocas: muchos ingleses de los siglos XIX y XX, como John Aubrey, R. F. Burton, G. H. Chesterton, W. W. Jacobs, H. G. Wells, R. Kipling, James Joyce, Saki; un número considerable de escritores argentinos del XX, entre los que se cuenta a Borges, Cancela, Lugones, Manuel Peyrou, Dabove, Macedonio; algunos franceses, como Maupassant, Jean Cocteau, Rabelais; también autores clásicos como Petronio, Don Juan Manuel, Zorrilla o los chinos Chuang Tzu, Wu Ch'eng En. De los cuentos seleccionados, surge una caracterización de lo propiamente fantástico y de los tópicos que el género repite, que el prologuista se encarga de sistematizar con un criterio aparentemente intuitivo: un ambiente propicio al miedo en el que habitan fantasmas está presente en "Final para un cuento fantástico" del inglés I. A. Ireland y "Un creyente" de George Frost; sorpresa en el final de los cuentos, cuyo mejor ejemplo lo representa "Los caballos de Abdera" de Lugones; posibilidad de viajar en el tiempo en los cuentos "Enoch Soames" del londinense Max Beerbohm, "El viaje alucinatorio" de Cancela y Pilar Lusarreta o "El brujo postergado" de Don Juan Manuel; actualización de viejas supersticiones como la de los tres deseos en "La pata de mono" de Jacobs; historias que terminan su acción en el infierno, tópico que se encuentra en "Donde su fuego nunca se apaga" de May Sinclair. Sueños, inmortalidad, fantasías metafísicas, vampiros, obsesiones son temas desarrollados en los cuentos de Borges, Wells, Poe, elegidos para el volumen. Acompaña a cada cuento compilado una breve reseña biográfica de los autores, en la que se consignan origen, época y obras en las que se pueden rastrear relatos fantásticos. Veinticinco años después, en 1965, la *Antología de la literatura fantástica* tiene una reedición, con una Posdata –un nuevo prólogo también escrito por Bioy–, "enriquecida" con "textos de Acutagawa, de Bianco, de León Bloy, de Cortázar, de Elena Garro, de Murena (...), de Wilcock. Aun relatos de Silvina Ocampo y de Bioy se nos deslizaron, pues entendimos que su inclusión ya no pecaba de impaciente.". Este conjunto definitivo, a diferencia de su primera versión, completa el repertorio de posibilidades de un género con mucha tradición en la literatura europea pero que en la Argentina recién se consolidó y difundió a partir de la década del '40.



Tapa para la 13ª edición de la *Antología de la Literatura Fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, que reproduce la segunda edición de 1965

Borges y su gato
(Amanda Ortega)



La única verdad, la irrealidad

Un fragmento de la *Autobiografía* que Borges compuso suele ser citado, no sin riesgos de enredarse en sus laberintos de realidad y ficción, para explicar dos antologías de cuentos elaborados entre fines de la década del '30 y durante la de los '40, y que condensan sus operaciones discursivas más distintivas: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1947). En 1938, Borges sufrió un corte en la cabeza que derivó en septicemia. "Poco después me atemorizó la idea de no volver a escribir nunca más. Había escrito una buena cantidad de poemas y docenas de artículos breves y pensé que si en ese momento intentaba escribir y fracasaba, estaría terminado intelectualmente. Pero si probaba algo que nunca había hecho antes y fracasaba, eso no sería tan malo y quizás hasta me prepararía para la revelación final. Decidí entonces escribir un cuento, y el resultado fue 'Pierre Menard, autor del Quijote'.". El relato, incluido en *Ficciones*, oscila entre las formas de la nota necrológica (Menard ha muerto), la polémica (se discute la enumeración que de las obras del novelista se ha hecho en un diario), el catálogo (se presenta un listado de los escritos de Menard, cuyos rasgos recuerdan tramposamente la producción de Borges), el testimonio (el narrador se introduce como un amigo de Menard, capaz de dar cuenta de las intenciones del fallecido). La absorción de géneros tan variados enrarece la recepción del cuento, en tanto su estructura se aleja de las más previsibles del género. La perplejidad que resulta de la forma del relato se extiende a lo contado por el narrador: Menard se propuso escribir el *Quijote* en el siglo XX, palabra por palabra, línea por línea, literalmente idéntico al de Cervantes, pero con un nuevo sentido dado por los lectores contemporáneos. El narrador clasifica la obra de Menard de una manera inusual: la "visible", "fácilmente enumerable" y "la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don *Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese 'dislate' es el objeto primordial de esta nota". La narración que se desarrolla después, más bien una argumentación propia de un ensayo, revisa cuestiones de teoría e historia literarias (diferencias entre géneros como las novelas y los tratados filosóficos, relaciones entre las obras de un escritor y sus modelos), de psicología (los procesos de identificación), de metafísica (la posibilidad de ser otro o de superar la muerte). Los razonamientos terminan trasladando los rasgos de "asombroso" e "imposible" –que el lector puede atribuir a la obra "invisible" de Menard– a proposiciones que la sociedad admite como verdaderas: "La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió". La duda que los géneros fantásticos buscan producir en sus receptores, la tensión entre qué es normal y qué anormal, queda instalada. Con sus ficciones, Borges perturba certezas sobre las que se asientan las rutinas cotidianas.
Una certidumbre que es arrasada es la distinción entre discursos ficcionales, que verbalizan invenciones de la imaginación, y discursos no ficcionales, que comunican verdades sobre la realidad. Los cuentos de Borges argumentan la tesis de que toda producción verbal es ficción, más allá de que responda a las convenciones de la



Tapas de *Ficciones* y *El Aleph* de Borges, en distintas ediciones de Emecé

ciencia, la religión o el arte. En la tradición de la literatura fantástica, las tramas acostumbran a basarse en un personaje que es asediado por un doble de él; en los relatos fantásticos de Borges, los dobles suelen ser los narradores o las narraciones mismas: una estrategia típica de sus cuentos es la de exponer una versión "real", verosímil, de un hecho y que esa versión alterne o sea reemplazada por otra que modifica la primera; pero la segunda es puesta en duda por el narrador, quien a su vez suele ser desacreditado por la inseguridad de su saber o por ambiguas intenciones. En el laberinto de descalificaciones (de relatos sobre un hecho, de narradores), lo fantástico se define como un efecto sobre los lectores, afectados por el olvido, la confusión y el transcurrir del tiempo. En "La otra muerte" (*El Aleph*), se conjugan la historia sobre un cobarde y la de su fin heroico en el mismo campo de lucha donde, según la primera, el que se creía valiente habría flaqueado. Los razonamientos del narrador, enlace de los relatos divergentes, culminan en la paradojal afirmación de que "en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904". El cuento no se cierra en esa conclusión sobre los hechos relatados, se extiende con comentarios que acumulan razones para dudar del narrador: "no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián.". La reflexión explica cómo lo fantástico no radica en características intrínsecas de los textos (por ejemplo, que fantasmas protagonicen las acciones) sino en fenómenos de recepción, de puntos de vista de los lectores: "Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios". Las dos proposiciones que componen esta oración equiparan lo que le puede suceder a una persona en distintos momentos de acercamiento a un texto (cuando lo escribe, cuando lo lee tiempo después, cuando lo recuerda) con lo que ocurre con las comunidades, que interpretan los textos de maneras diferentes a través de la historia: cualquier "dislate" literario no es más fantástico que el hecho histórico de que el pagano Virgilio haya celebrado en su cuarta Bucólica el nacimiento del niño de un cónsul y que siglos después los cristianos hayan creído posible que el poeta latino se refiriera a Cristo antes de que este naciera.
La figura del autor o escritor es un personaje o una temática recurrente en el discurso de Borges; llega a conformar una verdadera teoría dispersa en sus textos. El autor es básicamente un lector que escribe "repeticiones, versiones, perversiones" de lo que ha leído (así lo explica el narrador de "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", *El Aleph*); la lectura compromete todo en el ser humano (su razón y sus pasiones); las metáforas de antigua tradición de que el mundo es un texto y Dios un escritor reaparecen en los relatos borgeanos.
Las *Ficciones* de Borges son cuentos fantásticos de rasgos lo suficientemente singulares como para que el título del libro de 1944 haya sido evaluado como denomina-

Borges no escribe cuentos sino *ficciones*, un género original. "Un diccionario de teoría literaria" –informa Isabel Stratta–, "el Penguin Dictionary of Literary Terms, define *Ficción* como un desarrollo propio de Jorge Luis Borges y le asigna al término una entrada aparte, por fuera de la dedicada en general al cuento o *short story*."

Borges y el mundo

ción de un género nuevo. Argumentan una hipótesis, explicándola con narraciones que ilustran cuán caducos y arbitrarios son todos los discursos, todas las creencias, todas las disciplinas. Borges, el escritor vanguardista que en sus poemas, ensayos, reseñas bibliográficas, traducciones y dirección de colecciones literarias venía sosteniendo una estética antirrealista, la mantiene en sus cuentos, que afirman la irrealidad del mundo que la sociedad asume como real. Su narrativa desacraliza valores establecidos y supuestos que generan comodidad, que calman angustias humanas. En "El inmortal" (*El Aleph*), la historia se centra en el viaje de un hombre que no muere porque ha bebido agua de un río maravilloso; el inmortal descubre el espanto de la eternidad y la maravilla de la vida finita, por lo cual atraviesa laberintos que no comprende en busca del río alternativo, el que le devuelva su condición mortal. El protagonista, explica Pezzoni, "asiste dramáticamente al derrumbe de los patrones religiosos, filosóficos, morales, contenidos en el símbolo del laberinto. El laberinto se vuelve el símbolo de los dioses que se han vuelto locos. Está dramatizando ese hecho fundamental de la literatura fantástica que es el derrumbe de los marcos conceptuales". La transmisión de la historia del inmortal también se narra: circula en diferentes tiempos y espacios a través de una serie de narradores que se van suplantando en una concatenación de relatos enmarcados unos en otros, como un juego de cajas chinas; una "Posdata de 1950", ubicada al final del cuento, revela parcialmente el laberinto de alusiones a otros textos que en realidad constituye "El inmortal". Las repeticiones, las paráfrasis, las traducciones que ligan a los narradores del cuento, las que asocian a personajes como Ulises y Simbad, las que conectan a los escritores explicitados en la posdata no solo insisten en las "repeticiones, versiones, perversiones" de textos como única posibilidad de creación literaria: también argumentan la disolución de la individualidad personal. El narrador que asume la palabra hacia el final del cuento arriba a la revelación de que en algún tiempo ha sido Homero, que en otro, "a la vuelta de muchos siglos", habló un idioma bárbaro en un reino boreal; sugiere que la cadena es infinita, que ser todos es ser Nadie, es disolverse en la especie. Los cuentos insisten obsesiva y variadamente en su lección de que no es posible acceder a la realidad a través del lenguaje; señalan una y otra vez que el mundo no es más que la representación de una voluntad (humana o no): en "Las ruinas circulares" (*Ficciones*) un mago descubre que él es tan irreal como una criatura que ha soñado; en "La escritura del dios" (*El Aleph*) el personaje accede a entrever el universo, alcanza el éxtasis de entender todo, pero no puede ni intenta comunicarlo. Tanto en *Ficciones* como en *El Aleph*, entre los cuentos que afirman "dislates", se deslizan otros que se distancian de los géneros fantásticos: por caso, reelaboran las características típicas de los relatos policiales "La muerte y la brújula", en el libro de 1944, y "Emma Zunz", en el de 1947. Este último es un buen ejemplo de que incluso los cuentos que no se plantean como fantásticos abonan las tesis de los que lo son. "Emma Zunz", que puede interpretarse –según Josefina Ludmer– como una alusión a conflictos sociales del contexto peronista, relata dos historias: la "real" de una obrera que asesina a un judío, dueño de la fábrica donde ella trabaja, para vengar un crimen que se ha cometido contra ella; la "falsa" que la joven trama para hacerla circular en la sociedad e imponerla en el sistema judicial; el narrador concluye reflexionando sobre la verdad, que no liga a la correspondencia entre realidad y relato, sino entre este y las intenciones, las creencias o los sentimientos del relator: "verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio". Las ficciones de Borges (calificarlas de fantásticas ya sería una redundancia) se parafrasean constantemente para repetir lo que han dicho otros sobre la intrusión inevitable de los sueños en la realidad que los seres humanos creen irrefutable solo porque olvidan que ellos la han inventado.



Segunda edición de *El Caos,*
de Rodolfo Wilcock, 1999

La religión del caos

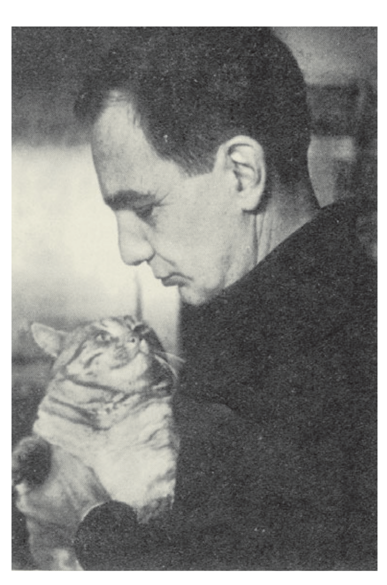
J. R. Wilcock tuvo con el castellano el mismo vínculo de lengua ajena y aprendida que con otras: el francés, el inglés, el italiano y el alemán. El neorromanticismo del '40 lo sumió en una retórica de clichés –"buen gusto, riqueza idiomática y erudición"– que después, crítico de esa etapa de su obra, endilgó a supuestas fallas del español. Cuando en 1957 emigró a Italia, resolvió escribir en italiano como forma de superar aquel estilo. Sin embargo, desde 1948 había publicado cuentos en diversas revistas, donde ya operaba con otra estética. De ellos, "Hundimiento" (1948) ganó el Concurso de *Sur* (1948). Esos relatos pioneros se editaron más tarde bajo el título de *El caos*. En la Argentina, los conoció Pezzoni a través de Silvina Ocampo, a quien Wilcock habría enviado una copia corregida para la publicación. Estas nuevas versiones presentan cambios que crean nuevos efectos verbales, "como si al adoptar y asimilar el italiano, el español se hubiera transformado para Wilcock en una lengua extraña que de pronto le revelara un caudal de artificios insospechados" –dice Ernesto Montequin, su actual editor. Alejados de todo realismo, responden a una estética saturada de absurdo. El narrador presenta sucesos insólitos o aberrantes; pero no parecen corresponder al fantástico, sino que proponen que el mundo es dislocado sin necesidad de que intervenga lo sobrenatural. En "Los Donguis" (*Antología de la literatura fantástica*, 1965), imagina la presencia de seres animalescos, capaces de digerir toda clase de materia, en el inframundo de las urbes: redes de subte, de agua, cloacas. Su existencia, que el Poder oculta, es exhibida por el narrador, un ingeniero que diseña hoteles en las alturas, como refugio de aristócratas. Paradójicamente, para el narrador, más anormal que el submundo de "donguis" –a quienes él, inhumanamente, ha ofrendado varias amantes suculentas y pegajosas– es el paisaje pétreo y solitario de los Andes mendocinos, que él ve, extrañado, como una suerte de "negativo del mundo". "El caos" se abre con un epígrafe del físico austríaco Schroedinger: "La tendencia natural de las cosas es el desorden". El narrador en primera persona es un noble con tendencias filosóficas y "algunos impedimentos físicos" que le dificultan el vínculo social, en su búsqueda permanente de la Verdad cósmica: posee en total cinco dedos; un ojo es bizco y el otro, una cuenca vacía pegada a la nariz que rellena con un sustituto de vidrio; es sordo, epiléptico y paralítico. El humor negro tiñe el relato de los bochornos que sufre este ser monstruoso, en pos del Absoluto: burlas, golpes y profanaciones que vive con naturalidad pasmosa. A pesar de todo, logra entrever que el sentido cósmico es el caos y decide usar su riqueza y linaje para ser un "supremo sacerdote", administrador del azar. Su método consiste en la organización de "fiestas caóticas" que, entre muchos otros artilugios, coloquen a los invitados, a partir del azar, en roles distintos de los que siempre cumplen: el escritor debe dormir en la porqueriza; el político será lacayo. Poco a poco, se hace evidente que el azar ha propiciado la expansión de sus verdaderas naturalezas, no coincidentes con los lugares que ocupaban por clase social o libre elección: "Ninguna condesa vino a verme para quejarse de su obligada reclusión en un lupanar", ironiza el narrador. El texto ofrece una mirada desviada sobre el arte como "imitación de la vida". Si "la vida era el azar, la intrascendencia, la confusión y la continua disolución de las formas en la nada para dar origen a nuevas formas igualmente destinadas a la disolución, no hacía falta exprimirse el cerebro buscando artificio", reflexiona el filósofo-artista. Así, Wilcock redefine el concepto tradicional de realismo: la obra realista, si busca ser reflejo fiel de lo real, deberá representar en la escritura la imagen misma del desorden y la ruptura de toda forma convenida.

Escritores “sin casa”


Copi

MARÍA INÉS GONZÁLEZ

Escritores “sin casa” llamó el filósofo George Steiner a aquellos plurilingües que “se sienten como en casa ajena al manejar la lengua en que escriben”. Los casos han sido muchos y las razones, disímiles: guerras, exilios, búsqueda de consagración, linajes. Entre los europeos, Beckett, Nabokov, Kafka, Conrad. Algunos escritores optaron por abandonar su lengua natal, mientras otros permanecieron fieles a ella en patrias ajenas, donde esa lengua era a veces incomprensible y discriminada. De Argentina, el mismo Steiner se detiene en el caso de Borges y señala que –salvo “Two English poems”– escribió toda su obra en un español donde, sin embargo, las lenguas alemana e inglesa actúan como matriz de la sintaxis. Pero los casos han sido varios: en el siglo XIX, Hudson, nostálgico de una llanura que le resultaba a la vez aborrecible y fascinante, aunque creó todos sus textos en inglés, eligió como tema recurrente el de un “yo” autobiográfico en la inmensidad pampeana. El polaco Gombrowicz, autoconfinado en Buenos Aires, alternó la escritura en ambas lenguas en una lucha entre búsqueda local de consagración y fidelidad verbal a una patria de cuya bandera había desertado. Más cercano, Manuel Puig (1932-1980) intercaló en su obra de exilio algunos cuentos en italiano, el guión de una comedia musical (*Gardel, una lembrança*) en portugués; guiones de cine y la primera versión de su novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas,* en inglés. Copi (seudónimo de Raúl Damonte, 1939-1987), desde 1962 emigrado a París, construyó su literatura en un francés que, según la crítica, “suena” como una lengua extranjera. Una trayectoria particular es la de Héctor Bianciotti: solo tras 20 años de habitar en París empezó a redactar en francés; su obra fue publicada en esa lengua antes que en español. Es a partir de la elección de una lengua poderosa simbólicamente para la tradición cultural de Occidente que alcanza una consagración que culmina en 1996 con la nominación como miembro de la Academia Francesa de la Lengua. Su posición al respecto es terminante: “El idioma materno no está fatalmente ligado con la identidad; uno se puede sentir cómodo en otro idioma. Yo me siento mejor en francés”. Como él, Wilcock cambió de lengua porque el italiano –según decía– tenía una mayor similitud con el latín, idioma donde encontraba una matriz imaginaria de su multilingüismo. La traducción como otra forma de nomadismo lingüístico es también tarea central en el trabajo de Borges, Bianciotti o de Wilcock, para quien “traducir es otra manera de inventar”. Los tres ven en la traducción, no una “traición” al original sino una versión más dentro de un juego infinito de variables de las cuales ninguna es necesariamente superior a la otra. “Encrucijada de lenguas”, “espacio virtual sin fronteras”, “negación del original” son fórmulas que definen qué es la literatura para estos escritores. Frente a estas posiciones, otras voces postulan que si la lengua es marca de identidad en relación con un espacio de origen, la desterritorialización lingüística de un escritor –cuyo material de expresión subjetiva es, justamente, el lenguaje– plantearía la necesidad de reflexionar acerca de lo genuino de una obra en lengua prestada.


Juan Rodolfo Wilcock en 1961

Tras las huellas del señorío

MARCELA GROSSO

Como los solares señoriales de sus cuentos, El Paraíso, la finca cordobesa donde Manuel Mujica Lainez se instaló desde 1969, se emplaza con augusta calma en las sierras de Cruz Chica. Como en sus cuentos, también aquí los objetos artísticos atesorados –singulares, suntuosos, extravagantes– hechizan por sus historias o sus atributos mágicos y delatan el refinamiento y las obsesiones de su dueño, Manucho, personaje que parece escapado de su propia pluma. Descendía de familias de antiguo arraigo en la Argentina: Juan de Garay –por línea paterna–, el poeta Juan Cruz Varela y Miguel Cané –por la rama materna, de la que deriva su vocación literaria– figuran entre otros antepasados ilustres. Hacia 1910, año en que nace el escritor, la fortuna familiar se ha desvanecido, y su padre es considerado –dentro de su clase– un "hidalgo pobre", que vive de un sueldo de funcionario y de sus ingresos como abogado. Manuel Mujica Lainez también se desempeñará en la función pública y, fundamentalmente, en el periodismo, actividad que le confiere concisión y fluidez a su narrativa: en 1932 ingresa como redactor en *La Nación*, cuando el diario congregaba a notables periodistas y escritores que reconocía como sus maestros –Alvaro Melián Lafinur, Alberto Gerchunoff, Eduardo Mallea, Arturo Cancela– y allí permanece por más de treinta años, hasta jubilarse.



El escritorio de Mujica Lainez en su casa de Cruz Chica, Córdoba

Los planteos temáticos y estilísticos de sus libros iniciales, entre los que se destacan *Glosas castellanas* (ensayos, 1936) y *Don Galaz de Buenos Aires* (novela, 1938), son desplegados en *Aquí vivieron* (1949) y *Misteriosa Buenos Aires* (1950), volúmenes cuyos cuentos, surgidos de un arduo trabajo de documentación y escrupulosamente fechados, se engarzan como episodios de una vasta crónica. Esta organización permite la lectura independiente de cada relato, si bien el sentido se enriquece al trasluz del conjunto. Un mismo marco geográfico da unidad a la variedad de sucesos: en *Aquí vivieron* se trata de una quinta de San Isidro, desde su "prehistoria" en 1583, cuando el pago está habitado por los querandíes y se conoce como la "zona de los Montes Grandes", hasta 1924, año en que la propiedad es rematada para su demolición y loteo, tras un prolongado pleito entre acreedores y herederos. Los personajes reaparecen en diferentes episodios, con desigual protagonismo; algunos cuentos remiten a situaciones desarrolladas con anterioridad; otros son recapituladores, como "El camino desandado", donde por obra del sortilegio se corporizan, "en la soledad de las barrancas", los espectros de los antiguos moradores de la casa. El espacio parece determinar el destino de las criaturas que alberga, al tiempo que los avatares de sus ocupantes dejan en él profundas marcas: la quinta, construida por el rico Don Francisco Montalvo, hombre de vigor menguado, como lugar de reclusión para su esposa adolescente y plebeya, volverá a ser claustro para Rodrigo Islas, el joven con inclinaciones incestuosas, encerrado por su demencia ("Prisión de sangre"), para el sobrino de Catalina Romero de Islas ("El poeta perdido") y para el amante arribista de Teresa Montalvo ("El testamento"), varones literalmente "secuestrados" por mujeres posesivas, con pasio-

nes malsanas o desmesuradas. Amores de contrabando, pulsiones reprobadas por la moral burguesa, desvíos fetichistas, personajes ensimismados o de género ambiguo se conjugan en los dominios de la quinta, acaso como signos de humanidad o sello original del mundo de sus privilegiados dueños. Mansión rumbosa en la bonanza del Ochenta –cuando Diego Ponce de León la decora "como un palacio de la calle Florida" ("El coleccionista")–, la quinta quedará convertida, tras la crisis económica que afecta al grupo dominante, en una ruina embrujada, "inmenso animal peludo", "cadáver informe" ("El grito"). Con un procedimiento constructivo similar, *Misteriosa Buenos Aires* reúne cuarenta y dos relatos en orden cronológico; la serie se abre con "El hambre", inspirado en la crónica de Ulrico Schmidl sobre la primera fundación, en 1536, y cierra con "El salón dorado", en 1904, que narra la ruina económica de Doña Sabina, una anciana despótica y extravagante, cuyas tullidez y sordera sugieren la parálisis, la falta de conexión con la realidad y el espíritu reaccionario del patriciado. Como en la compilación anterior, la geografía de la ciudad otorga cohesión a las historias, aunque ahora los personajes se desgranan de cuento en cuento sin establecer lazos de continuidad. También aquí los textos de carácter realista alternan con otros de resolución fantástica o maravillosa, y los personajes históricos interactúan con los ficcionales. Una vez más, se ofrece una versión privada de la historia: los acontecimientos son evocados en función de conflictos individuales; los hombres públicos (Rosas, don Jerónimo Luis de Cabrera) aparecen en situaciones que atañen a su vida personal. En la ciudad se reedita, intensificado, el duelo entre utopía y realidad de los conquistadores: Buenos Aires es una "tierra maldita" ("El hambre"), donde el deseo resulta aniquilado por la decepción, los destinos se frustran inevitablemente y el espacio es modelador de locura. El topónimo "Santa María de los Buenos Aires" encierra un oxímoron –una contradicción–, pues su referente "es un 'desgraciado puerto (...) donde no es bueno el aire ni María nos alivia con el dulzor de su sonreír" ("El embrujo del rey"). Aún así, en los pliegues de este paisaje raso y precario, aflora el misterio, originado en el insólito trasplante de una cultura extraña al territorio americano, en la heterogeneidad que aglutina la vida urbana y, sobre todo, en la versión intimista de Buenos Aires y su gente: los relatos descorren los visillos de la privacidad y permiten atisbar aquello que normalmente queda oculto.



Tapas de las cuartas ediciones de *Aquí vivieron* (1969) y *Misteriosa Buenos Aires* (1971) de Manuel Mujica Lainez

"La mirada que la escritura de Manuel Mujica Lainez dirige hacia el mundo social de la clase oligocrática (...) es una mirada marginal y oblicua, como la de observador no del todo incluido, que podría alinearse junto a la visión –también marginalizada, de niña terrible que mira el mundo de los mayores– de Silvina Ocampo." Blas Matamoro

Con la publicación de *Los ídolos* (1952) se inicia la denominada "saga de la sociedad porteña", que continúa con las novelas *La casa* (1954), *Los viajeros* (1955) e *Invitados en El Paraíso* (1957). En *La casa*, es la mansión de una familia de la dirigencia porteña quien cuenta su "vida", desde su nacimiento, hacia 1885, hasta su desaparición en 1953; entre ambas fechas se extiende el momento de apogeo y el proceso de declinación de la clase a la que pertenece, concomitante con el debilitamiento del régimen a partir de 1890, cuando una violenta crisis económico-financiera se articula con la entrada en la escena nacional de las nuevas capas medias. De manera privilegiada la novela trabaja temática y estilísticamente con la producción literaria del '80, de la que Mujica Lainez pa-

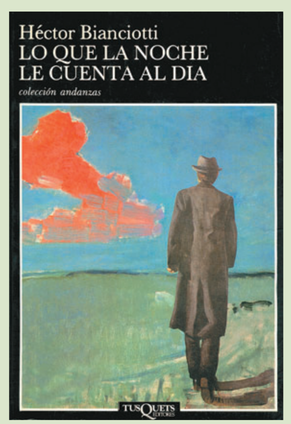


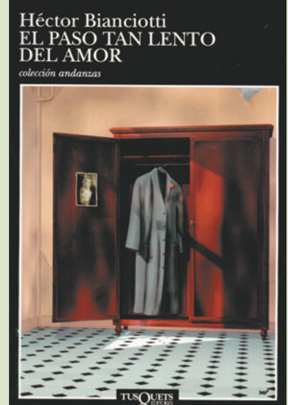
Manuel Mujica Lainez
el día de su casamiento
con Ana de Alvear

rece un brote anacrónico. La presencia de aquella generación de escritores se observa, por ejemplo, en el gesto evocador y autobiográfico, con el cual se enmarca la experiencia individual en la familia y la clase; el deliberado tono de confesión; el registro conversacional, cuyo dominio es signo de alcurnia; la tematización del teatro y el carnaval; la tipología de los personajes. En cuanto a este último aspecto, la novela despliega un elenco de prototipos de la élite: el senador Don Francisco, hombre del juarismo, y su esposa constituyen la línea fundadora; de ellos descienden cuatro hijos "en dos grupos antagónicos": unos, feos y taciturnos; otros, bellos y alegres. Tristán, el genuino representante de una estirpe de elegidos, muere en la adolescencia asesinado por Paco, su hermano loco; Gustavo, el "príncipe", es la configuración del dandy; Benjamín, preso de "su mezquindad, la pobreza de su espíritu...", se desclasa al unirse con Rosa, una empleada doméstica. Este hecho revela la invasión de los espacios de privilegio absoluto de la oligarquía por otros sectores sociales en ascenso, percibidos –al igual que en la literatura del '80– como "un otro" peligroso. Tanto en *La casa* como en las recopilaciones de cuentos ya mencionadas cobra relevancia el mundo de los objetos animizados, posesiones que legitiman al propietario como tal, y que por su naturaleza artística se adjudican un linaje. También la discursividad, en la obra de Mujica Lainez, exhibe su linaje mediante una retórica castiza que entronca con los clásicos españoles –a quienes el autor ha leído exhaustivamente y cuya influencia se advierte en una ornamentación por momentos barroca–, así como a través de estructuras sintácticas y formas lexicales que evocan el Siglo de Oro, la posposición del pronombre reflexivo y el leísmo, entre otros rasgos.
Afianzado por el magisterio que sobre él ejerce Enrique Larreta, amigo de sus padres, el apego por la tradición hispánica explica, en gran medida, el aislamiento de Mujica Lainez respecto de los escritores nucleados en la revista *Sur*, a los que se aproxima generacionalmente. Su erudición se traduce, además, en el empleo de cultismos; el dominio del inglés y el francés, idiomas que ha perfeccionado en París y Londres, durante sus años de estudiante secundario, entre 1923 y 1925 ("Le royal Cacambo", de *Misteriosa Buenos Aires*, está íntegramente escrito en francés); la abundancia de tecnicismos de áreas específicas, tales como la arquitectura, la heráldica, el protocolo o la orfebrería.
A lo largo de su vida, Manuel Mujica Lainez fue reconocido con importantes cargos y distinciones, entre ellos, los nombramientos como Miembro de la Academia Argentina de Letras (1956), donde ocupó el sillón de Miguel Cané, y de la Academia Argentina de Bellas Artes (1959); el Gran Premio de Honor de la SADE 1955; Segundo Premio Nacional de Literatura 1954-56 por *La casa*, y Primer Premio Nacional de Literatura 1963 por *Bomarzo*.
Considerada en su conjunto, la obra escrita por Mujica Lainez hasta el año de su muerte, en 1984, es una suerte de refundición de conflictos, personajes y motivos. Su originalidad estriba, quizás, en su mirada oblicua para retratar a la aristocracia porteña –de la que forma parte, desde una colocación marginal– y apuntar la crónica de su esplendor y su derrumbe.

ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura





Lo que la noche le cuenta al día y *El paso tan lento del amor* de Héctor Bianciotti en su primera y segunda edición en castellano, respectivamente (1993 y 1996)

Héctor Bianciotti (Córdoba, 1930), naturalizado francés en 1981, escribió obras entre la autobiografía y la ficción en el idioma libremente adoptado desde que se radicara en París en 1961. "A partir de los quince años, empecé a aprender francés yo solo porque había leído en la prensa la muerte del escritor Paul Valéry [1945], que conocía a través de fragmentos de su obra. En realidad, creo que siempre comprendí lo que era Francia, mucho antes de vivir aquí, gracias a su literatura. De hecho, cuando llegué a Francia a los treinta años, leía el francés con soltura, sin haberlo escrito ni hablado jamás. Me atraían profundamente Francia, su lengua y su cultura", explica en una entrevista el académico de la lengua francesa y escritor traducido al castellano, poco difundido en Argentina. Bianciotti aprendió a hablar en español, adquirido por sus padres, originarios del Piamonte, quienes íntimamente se comunicaban en su dialecto y se expresaban con poca fluidez en la lengua del país. La posibilidad del escritor de trasladarse y de arraigar en otra lengua diferente de la nativa le posibilitó ampliar la mirada y formular una "escritura de paso", en una suerte de experiencia de *off-shore* –según la cual el autor parece contemplar el mundo–, que lo devuelve a una zona que, después de años de exilio, encuentra digna de explorar. La *autoficción* –la selección que opera la memoria sobre la propia vida y el orden del relato impuesto, sumados a la estilización que la distancia de los seres y las cosas imprimen y a las reflexiones del presente del narrador– concreta, en Bianciotti, otros desplazamientos: "abandoné la llanura natal, y los míos, antes de la pubertad; a los dieciocho años, el refugio que me ofreció el seminario; y, seis años más tarde, mi país; todo esto, y más aún, sin medios, como por un instinto de animal perseguido y por la ambición de confundirme cuanto antes con la idea que yo abrigaba de mí mismo" (*El paso tan lento del amor*, 1996). "Escapar de una vez y para siempre", de la llanura "invencible" que es, para el narrador autobiográfico, el vacío y el hastío; alejarse de los campesinos del campo que son sus padres, que sufrían el desprecio de "la clase pudiente argentina" por su condición de inmigrantes italianos, austeros trabajadores para los que apenas contaba algo más que el pan de cada día; dudar de la formación religiosa recibida, que lo sometía con un juego de premios y castigos; separarse de la mediocridad del trabajo de oficina, de los engaños y las manipulaciones; distanciarse de la persecución por su inclinación homosexual o por ser diferente en algún sentido; finalmente, alejarse de "la obsequiosidad, la delación, el perjurio, la ruindad, la imbecilidad, todo lo que las dictaduras fomentan" –en alusión al gobierno de Perón–, son maneras de sobrevivir para Bianciotti pero, más aún, de dar con él mismo desde dentro de sí mismo, a través de lo que logra reconstruir en *Lo que la noche le cuenta al día* (1991). Casi siempre solitario, con "el irrisorio orgullo de sentirme aparte y como por encima de la comunidad", descubre muy temprano en el arte otro cielo. La lectura –ese otro paso, a la imaginación– lo conmociona: Darío, Valèry, Rilke, Thomas Mann, Borges liberan sus ataduras. La literatura se propone como otra patria y como la madre, que enseña la lengua. "Palabra", "voz", "hablar" son términos que se repiten en la narrativa de Bianciotti, con la fuerza del que necesita constituirse en el ejercicio de escribir el propio relato: "Somos misteriosos; creemos estar yendo hacia adelante y que nuestros pasos hollan el umbral del futuro, mientras el tiempo nos arrastra hacia el pasado, legándonos sus atrocidades y sus maravillas –la memoria, esa cosa movediza, oscilante: lo que somos".

Antología

“(...) [Menard] No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran ‘palabra por palabra y línea por línea’ con las de Miguel de Cervantes.
‘Mi propósito es meramente asombroso’, me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. ‘El término final de una demostración teológica o metafísica –el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales– no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas.’ En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años.
El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo ‘por consiguiente, menos interesante– que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard. (Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del Don Quijote. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje –Cervantes– pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa facilidad.) ‘Mi empresa no es difícil, esencialmente’ leo en otro lugar de la carta. ‘Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo.’ ¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el Quijote –todo el Quijote– como si lo hubiera pensado Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo xxvi –no ensayado nunca por él– reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco. (...)*”

Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”. En: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956

“(...) Para esa época había empezado sin embargo a llamarme la atención una hipótesis más atrayente. En pocas palabras, se trataba de la posibilidad de llegar al sentido recóndito de las cosas por medio del éxtasis místico; si la divinidad era, como decían mis tías princesas, la única fuente de verdad, pues entonces lo mejor que podía hacer era tratar de comulgar con la divinidad. (...) decidí un día renunciar francamente no solo a los placeres del mundo material, como hasta ahora había hecho, sino también a los placeres del pensamiento sistemático, para sumergirme en los calmos y abiertos lagos de la pura contemplación. Con este propósito (...) me trasladé a un monasterio de la costa, un tranquilo asilo suspendido en la ladera boscosa de unos montes que descienden casi a pico hasta el mar, eternamente agitado por los vientos contrarios característicos de la región. Desdeñando sin embargo el consejo de los monjes, todas las tardes me hacía transportar en mi sillita de ruedas hasta un promontorio que sobresalía a gran altura sobre los acantilados de la costa; allí me dejaban solo, bien envuelto en mi bufanda blanca, sumido en la pura contemplación del crepúsculo y de la inmensidad de la naturaleza en general. (...) Allí [frente al mar] estaba pues un día, admirando un sol pálido (...) cuando de pronto, con un estremecimiento avieso cuyo recuerdo todavía me hiela la sangre, todo el promontorio sobre el cual me encontraba se desprendió del flanco de la montaña y se precipitó a pico en el mar. (...) ¡Ah, quién se hubiera imaginado que en el instante mismo en que yo creía por



fin desprenderme de la tierra, era la tierra la que se desprendía de mí! No había casi terminado de percibir el desgarramiento definitivo, cuando ya me encontraba cincuenta metros más abajo, al nivel del mar. (...) Mi sillita se había deshecho, yo estaba sentado en el suelo sobre mi hermoso almohadón de cuero –que por suerte había amortiguado el golpe– con la cabeza caída entre las rodillas, y alrededor de mí saltaban las olas como perros alegres que saludan el arribo del amo (...) Y los negros escollos puntiagudos, en cuyo centro por un feliz milagro mi frágil persona acababa de desplomarse, aparecían enteramente cubiertos de horribles alimañas, también ellas negras, que se movían con fascinadora lentitud (...): eran cangrejos, unos inmundos cangrejos negros que se trepaban los unos sobre los otros, a medida que iban emergiendo de los siniestros agujeros en cuyo interior al parecer vivían. (...) Por suerte (...) apareció en el cielo una bandada excepcionalmente numerosa de águilas marinas, que se puso a revolotear sobre mi cabeza en cadenciosas evoluciones (...) Estas aves (...) se lanzaron sobre mí para aferrarme. (...) una tercera, más grande todavía que las anteriores, me atacó a traición y aferrándome por el cinturón me levantó por los aires (...)"

Juan Rodolfo Wilcock, "El caos".
En: *El caos,* Buenos Aires, Sudamericana, 1999

Bibliografía

BALDERSTON, DANIEL, "De la Antología de la literatura fantástica y sus alrededores". En: Saíta, Sylvia (dir.), *El oficio se afirma*. En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

BARRENECHEA, ANA MARÍA, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". En: *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Avila Editores, 1978.

BARRENECHEA, A. M., *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*, Buenos Aires, Del Cifrado, 2000.

BIOY CASARES, ADOLFO, "Prólogo". En: *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

CRUZ, JORGE, *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires, Eudeba, 1978.

LAFON, MICHEL, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

LINK, DANIEL, *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 2005.

LOUIS, ANNICK (comp.), *Enrique Pezzoni, lector de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

LUDMER, JOSEFINA, *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

MONTEQUIN, ERNESTO, "Nota al texto". En: Wilcock,J. R., *El caos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

PODLUBNE, JUDITH; GIORDANO, ALBERTO, "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti". En: Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

REST, JAIME, *El laberinto del universo*, Buenos Aires, Fausto, 1976.

SAER, JUAN JOSÉ, "Borges francófobo". En: *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

STRATTA, ISABEL, "Documentos para una poética del relato". En: Sylvia Saítta (dir.), *El oficio se afirma*, en: Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2004.

Ilustraciones

P. 797, BIANCIOTTI, HÉCTOR, *Lo que la noche le cuenta al día*, Barcelona, Tusquets editores, 1993; *El paso tan lento del amor,* 2ª ed, Barcelona, Tusquets editores, 1996.

P. 790, BORGES, JORGE LUIS, *Ficciones*, 18ª reimpr., Buenos Aires, Emecé, 1973; *El Aleph*, 37ª impr., Buenos Aires, Emecé, 1973; *El Aleph,* 69ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2004.

P. 796, *Caras y Caretas*, año XXXIX, Nº 1990, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1936.

P. 793, *Historia de la Literatura Argentina*, vol. 3, Buenos Aires, CEAL, s/f.

Tapa, P. 794, *La Casa de Manuel Mujica Lainez* (Catálogo preparado por la Fundación Manuel Mujica Lainez-Ana Alvear de Mujica Lainez), La Cumbre, Córdoba, 1990.

P. 789, LÓIZAGA, PATRICIA (curadora), *Tribute to Borges* (catálogo de la exposición), Buenos Aires, Madrid, New York, Museo Nacional de Bellas Artes et al., s/f.

P. 795, MUJICA LAINEZ, MANUEL, *Aquí Vivieron*, 4ª ed., *Misteriosa Buenos Aires*, 4ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1969 y 1971.

P. 786, SEOANE, LUIS, *32 Refranes Criollos* (prólogo de León Benarós), Buenos Aires, Eudeba, 1965.

P. 792, WILCOCK, RODOLFO, *El Caos,* 2ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

P. 788, BORGES, JORGE LUIS; BIOY CASARES, ADOLFO; OCAMPO, SILVINA, *Antología de la Literatura Fantástica*, 13ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

P. 791, *Proa, Revista Bimestral*, Tercera época, Nº 42, Buenos Aires, julio/agosto 1999.

Auspicio:



gobBsAs